PRZEGLĄD MUZYCZNY

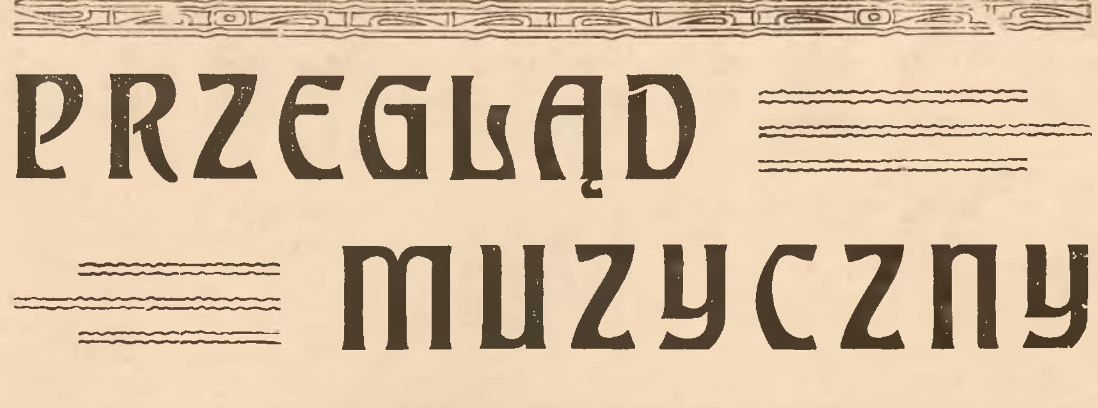


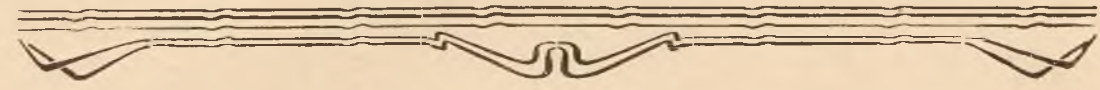
WARSZAWA, 15 Maja 1913 r.

ZESZYT 10 (111).

ROK VI.

15 maja 1913 r. № 10 (111).





Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Renesans w muzyce.

(Dokończenie.)

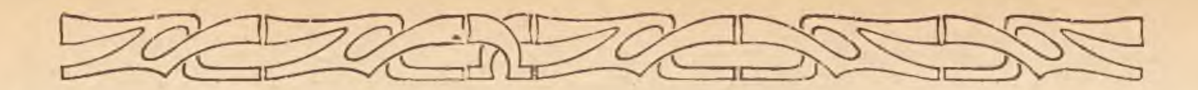
Pozostają jeszcze dwie strony „renesansu muzycznego“: mianowicie jego stosunek do życia codziennego, t. j. do krytyki i do szkoły.

Pozwólmy zabrać głos d-rowi Niemannowi! W swej pracy na stronie 50 pisze co następuje: Dalszem dodatniem zjawiskiem ruchu renesansowego jest ciągłe podnoszenie się i pogłębianie pisarstwa muzycznego w prasie codziennej i zawodowej, co zawdzięczamy również coraz więcej uznawanemu i docenianemu znaczeniu umiejętności muzycznych i ich wychowawczym („erzieherischen“) rezultatom. W większych dziennikach i prasie muzycznej spotykamy się coraz więcej z wykształconymi w uniwersytecie krytykami, referentami i pisarzami jako redaktorami i współpracownikami działów muzycznych [1]); obok czysto muzycznego studjum odbyli oni gruntowne studja w zakresie umiejętności muzycznych (t. j. w uniwersytecie). Znajomość historji muzyki jest dla bezstronnego i miarodajnego osądzenia teraźniejszości niezbędna i coraz częściej w powyższych zawodach wymagana. Krytyk, posiadający pewne znaczenie, naraża się na zasłużone pośmiewisko swych kolegów, jeśli nie zna historji muzyki. Oczywiście szerszej publiczności jeszcze daleko do przekonania się, w jakim stanie znajduje się wiedza każdego jej krytycznego ulubieńca, gdyż historja muzyki — tak pocieszają się owe wygodne krytyczne duchy... z przyjemnością — nie należy jeszcze do „ogólnego wykształcenia“. Do wykształcenia szerszej publiczności niestety dotąd jeszcze nie należy, co trudno zrozumieć, ale do wykształcenia krytyków niezbędnie [2]). To właśnie jest jedno z najważniejszych i niewyjaśnionych przeciwieństw nowożytnego wychowania inteligiencji. Historji sztuki uczy każdy lepszy zakład naukowy. Historję muzyki uważa się w wychowaniu obojej płci za rodzaj luksusowy „manji specjalnej“. A przecież o ile ważniejszą rzeczą byłyby dobre wiadomości, obejmujące historję sztuk pięknych i muzyki, aniżeli skazywanie ucznia lub uczennicy na ślęczenie przy fortepjanie, czy z talentem, czy bez talentu! Nawet na pewnych fundamentach oparte twierdzenie,

---

[1]) Nb. Autor pisze o stosunkach na Zachodzie.

[2]) Uzupełnić uwagi dra Niemanna należy tem, że jakkolwiek krytycy i recenzenci odczuwają rodzaj wodowstrętu względem historji muzyki, to jednak nie pomijają okazji występowania z historyczno-muzyczną „mądrością kalendarzową“, czerpaną z encyklopedji różnej wartości — i daty wydania, nb. celem zyskania lepszej opinji, niż rzeczywistej.



że pisarze muzyczni powinni znać przeszłość swej sztuki, jeśli chcą osądzać z całą sprawiedliwością sztukę współczesną, dotychczas jeszcze nie dotarło do odleglejszych terytorjów.

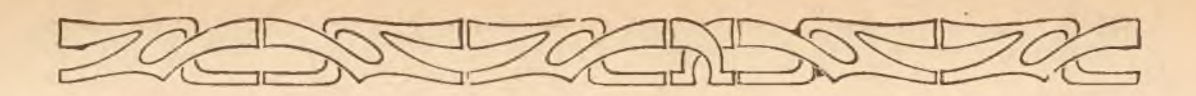
Z drugiej strony jest rzeczą nieskończenie naiwną (w oryginale: „töricht“) wymagać właśnie od muzyka praktyka muzycznych pism rzeczywistej lub nawet trwałej wartości. Doświadczenie zawsze wykazywało, iż podobne twierdzenie jest potężnem złudzeniem. Umieć grać nie znaczy i nie może znaczyć tyle, co duchowe opanowanie teoretycznej i praktycznej literatury muzycznej, co możność duchowego wyjaśnienia sztuki. Gdzież ma znaleźć się czas po temu? Mimo to dziś nie wszędzie jeszcze osiągnięto możność rozróżnienia dobrego i złego, słusznego i niesłusznego w działalności literacko-muzycznej. Jeszcze dziś może się zdarzyć, że feljetony dziennikarskie i muzyczne prace do pism fachowych piszą autorzy, którzy nie znają rezultatów badań liczących już dziesiątki lat. Nikt z „szerszych warstw“, nawet z większości kolegów w teorji lub praktyce nie zauważy błędów. Jeśli zaś autor jest w dodatku słynnym kapelmistrzem lub kompozytorem, to wtedy właśnie wychwala się jego „podziwu godną wszechstronność“. Mimo to niepodobna nie zauważyć, że także na tem polu właśnie pod wpływem renesansowego ruchu muzycznego i wywołanych przezeń daleko wyższych, niż pierwej wymagań nastąpił przecież silny zwrot ku lepszemu, a ślady tego polepszenia dały się już wielokrotnie zauważyć w praktyce muzycznej. Spotykamy się ze zjawiskiem, że u kandydatów na wyższe stanowiska kapelmistrzowskie, organistowskie i t. p. mile bywa widziane gruntowne wykształcenie uniwersyteckie, że najinteligientniejsi i rzeczywiście pierwszorzędni kapelmistrze współcześni umieją zastosować praktycznie najważniejsze i najniezbędniejsze wyniki naukowych badań muzycznych i to z jak najlepszem powodzeniem[1]).

Że coraz bardziej bywa zrozumiana ważność kwestji stylu, że naukowo uzasadnione wymagania wielkiej i stanowczo koniecznej reformy wykonywania dawnej muzyki znajdują w praktyce coraz częściej zadośćuczynienie, że nabyto silnego przekonania, iż dawna muzyka także w stylu i wyrazie swej epoki powinna być wykonana, to jest największy tryumf, jaki w ostatnich dziesięcioleciach osiągnęły umiejętności muzyczne. Jest to najjaśniejsza strona ruchu renesansowego, o ile idzie o jej dążenia, wchodzące w sferę życia muzycznego.

Zastanowić się winniśmy nad tem, o ile renesans muzyczny może znaleźć zastosowanie w szkole, w pierwszym rzędzie zaś w szkole muzycznej. Nie można zaprzeczyć, że niekiedy programy szkolne obejmują również utwory z przed czasów Bacha, ilościowo jednak są one bardzo ograniczone, rozmaitość zaś nie istnieje. Te same kompozycje dawnych mistrzów bywają bez końca powtarzane, nigdy zaś nie istnieje rękojmia, iż są grywane nienagannie co do stylu. W nauce kompozycji rzadko uwzględnia się Bacha, dawniejszych zaś kompozytorów tylko o tyle, o ile znajdą się (w niewielkiej ilości) w podręcznikach form lub kontrapunktu. Inaczej np. w Niemczech i Francji. W Niemczech przyjęła się metoda Riemanna, jako jedyna we współczesnej nauce kompozycji. Riemann, jako premjer współczesnej teorji i historji muzyki, wskazał na wielkie znaczenie pedagogiczne dawniejszej muzyki, która np. w kierunku Brahmsa odegrała tak wybitną rolę. Rezultaty swych doświadczeń Riemann złożył w swej pomnikowej „Grosse Kompositionslehre“. Nie ktoś inny, tylko Riemann był nauczycielem najgłośniejszego, najgłębszego z dzisiejszych kompozytorów niemieckich, Maxa Regera, który to mistrz oparł się na dawniejszej muzyce i równocześnie stworzył nowe wartości, nowe kierunki, nowe możliwości w zakresie harmonji i polifonji, zadając kłam rozrzucanym przez płytkich pedagogów plotkom, iż historyk nie jest zdolny wskazać uczniowi nowych dróg kompozycji. Inny pedagog niemiecki, prof. Stefan Krehl, również wskazuje na niezbędność historycznego podkładu w nauce kompozycji, pisząc: „Tylko ten będzie w stanie osądzić, czy coś niezwykłego można umieścić w jakiemś miej-

---

1) Dr Niemann pisze o stosunkach panujących na Zachodzie.



scu kompozycji, kto historycznie wyćwiczył sąd swój. We wszystkich praktycznych i teoretycznych dziedzinach muzyki są dlatego potrzebne nieustanne historyczne przeglądy." Mieliśmy dotąd przed oczyma działalność historyka, teoretyka i pedagoga. Moglibyśmy więc przypuścić, że praktyczni muzycy będą innego poglądu na tę kwestję. Otwieramy wspaniały „Cours de composition musicale" Wincentego d'Indy, jednego z najgorliwszych pjonierów nowych kierunków we Francji, i czytamy w avantpropos:

L'homme est un microcosme.

La vie humaine, en ses états successifs, peut representer chacune des grandes periodes de l'humanité.

Il semble donc naturel, que l'artiste, dont la condition première est de connaître à fond l'art qu'il a choisi, revive lui-même la vie de cet art, et, au moyen de l'intelligence des formes créés par l'evolution artistique, en arrive à degager sa propre personnalité d'une manière infiniment plus sûre que s'il precédait empiriquement.

Le but du présent ouvrage est de faciliter à l'élève, qui veut mériter le beau nom d'artiste créateur, la connaissance logique de son art, au moyen de l'étude théorique des formes musicales, et de l'application de cette théorie aux principales oeuvres des maîtres musiciens, examinées dans leur ordre chronologique" (str. 5).

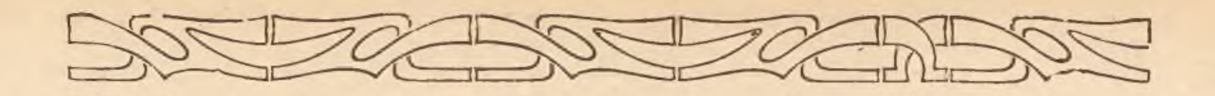
Do słów wielkiego francuskiego muzyka i pedagoga, umiejącego, jak niewielu, pogodzić progressywne dążenia twórcze z gorącem umiłowaniem najdalszej przeszłości muzycznej, nie umiem dorzucić słów nowych. Głębia, zawarta w słowach d'Indy'ego, spowodowałaby, że byłby to szereg słów tylko.

Ale na szereg ciekawych zjawisk zwrócę uwagę, mianowicie na stosunek muzykologji i renesansu muzycznego do twórczości, na stosunek muzykologów do twórców współczesnych. Nie będę mówił o wpływach dawnej muzyki na dzisiejszą — to bowiem wykracza poza ramy tematu. Wiemy skądinąd, jak wielkie znaczenie w twórczości Brahmsa miała muzyka dawnych wieków. Wiemy dalej, jak wiele zawdzięcza jeden z wodzów muzyki współczesnej — M. Reger — muzyce Bacha, Buxtehudego, Frobergera; wiemy, z jakim tkliwym entuzjazmem wyraża się o Mozarcie Ryszard Strauss, ten okrzyczany burzyciel t. zw. porządku muzycznego, ile d'Indy zawdzięcza melodjom gregorjańskim. Zwracam uwagę na następujące fakty: Kto poznał się pierwszy na genjuszu Regera? Historycy muzyki i muzykologowie niemieccy i nieniemieccy! Muzycy widzieli w nim rewolucjonistę, gdyż nie kroczył ścieżkami utartych szablonów, zanieczyszczonych przez niewolników przyzwyczajenia, przez tych, którzy nie wnieśli do skarbu muzyki żadnego grosza twórczego, przez tych, którzy mają zbyt wiele myśli o materjalnych stronach muzyki, aby mogli entuzjazmować się dla genjuszów czynu, genjuszów pracy nad rozwojem muzyki. Gdzie bywają dzieła Regera, Straussa, Debussy'ego, Wagnera i innych analizowane i gdzie stanowią temat naukowych wykładów? W uniwersytetach! W konserwatorjach przeważnie wymawia się te nazwiska z lękiem lub przerażeniem, choć nie we wszystkich konserwatorjach.

Dlaczego historycy muzyki i muzykologowie posiadają zdolność orjentacji w pozornie sprzecznych kierunkach nowoczesnych? Dlatego, że rozwój muzyki, jej środków i stylów daje im możność łatwego wyprowadzenia stylu jednej epoki ze stylu innej. Uniwersytety bywają przez laików i radykalnych krzykaczy uznawane za siedliska konserwatyzmu. Ale dziś, gdy stajemy przed gruntowną przemianą wartości, konserwatyzm gnieździ się przeważnie w tych instytucjach, których nazwa nie jest niepodobną do powyższego określenia.

Jak więc widzimy, renesans muzyczny idzie ręka w rękę z szczytnemi dążeniami współczesnych genjalnych twórców.





Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

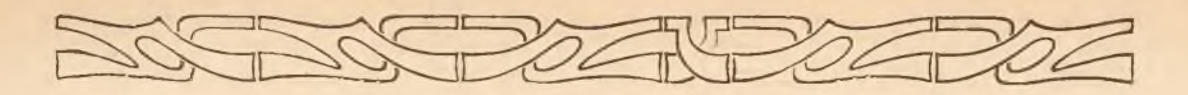
Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

W miarę, jak tworzyła się mowa, budziło się zwolna duchowe życie człowieka. Procesu myślenia nie można sobie wyobrazić bez mowy. Tym sposobem rozwinęła się zdolność, by kontrolować i badać wrażenia według ich przyczyn, by je analizować, by nie pozwolić im działać na nas z bezpośrednią, głuchą mocą, lecz sprowadzić je drogą świadomości do rzeczy znanych i tem samem złagodzić poniekąd ich natarcie, jednem słowem to, co zresztą wydałoby się ciemną siłą natury, poznać w jego przyczynach i skutkach i poddać je w służbę myślowego procesu. Mowa jest środkiem, łagodzącym stany wzruszenia. W potocznem życiu mówi się w chwilach silnego wzburzenia: czuję, że muszę się wypowiedzieć. Zdolność uzewnętrzniania się zapomocą mowy pozbawia nasze pobudki wzruszenia, wywołane wyobrażeniami ich pierwotnej gwałtownej siły. W mowie ulegają stany wzruszenia rozkładowi w czasie: proces myślenia wymaga bowiem czasu. Co jako chwilowa przyczyna wzruszenia uderzyło w nas nagle, to działa, skoro weszło w sferę wyobrażeń, częścią jako refleks pamięci, częścią rozpada się w poszczególne fazy wskutek procesu myślowego, wyrażającego się w mowie i wskutek łańcucha wyobrażeń, następujących po sobie w toku tego procesu.

W objawach głosowych przedstawia się to w ten sposób, że równolegle z tokiem mowy, zdradzającej szeregi wyobrażeń, towarzyszący mowie łańcuch uczuć dochodzi do naszej świadomości w dźwiękowych i rytmicznych pierwiastkach mowy. W ten sposób kierujemy głos, o ile on jest uczuciowym wyrazem, na pewne określone tory; głos towarzyszy mowie i zabarwia poniekąd jej linję. Tem samem wzbiła się mowa ponad swoją pierwotną właściwość, według której była tylko produktem sił przyrody. Uderzył w nią słoneczny promień ze sfer ducha. Obok namiętności zjawia się myśl jako łagodzący i uszlachetniający czynnik: obok pierwiastków *djonizyjskich* pierwiastek *apoliński.*

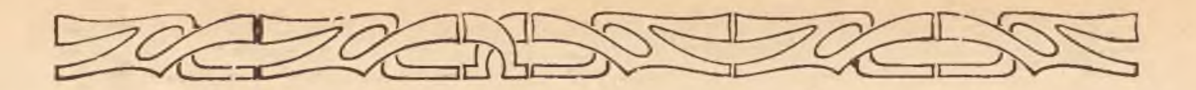
Spotykamy więc objawy głosowe w służbie siły, która je wpływem swoim kształtuje. Tem samem nie tracą one zdolności do działania jako bezpośrednio zrozumiałe następstwa stanów wzruszenia. Siła ta wpływa jednak decydująco na sam stan wzruszenia, oczyszcza go i uszlachetnia. Przy pomocy mowy dokonywa się w dźwiękach jako w środkach wyrazu z jednej strony coraz to większe zróżniczkowanie, z drugiej strony jasne i ścisłe rozgraniczenie. Pomiędzy uzyskane tą drogą dźwięki, oddalone od siebie o pewne interwale, przedostają się stopniowo pośrednie tony zupełnie tak samo, jak w życiu mowy występują z czasem obok pierwotnych głosek jeszcze pośredniczące; monosylabizm mowy ustępuje zwolna wielozgłoskowości, mowa przybiera coraz to bardziej charakter splatających się linji dźwiękowych, wstępujących i opadających w łagodnych przejściach, wydobywa pewne interwale silniej, podczas gdy inne toną jakby we mgle. Szereg słów świadczy o dokonywującym się procesie myślowym, zaś szereg tonów o towarzyszących im odcieniach wzruszenia i przyczynia się do dobitniejszego zrozumienia słów. Można przypuścić, że zrozumienie mowy nie było pierwotnie możliwe bez podpory muzycznego dźwięku i że mowa oddaliła się tylko o tyle od wyrazu dźwiękowego, o ile jako objaw pamięci stała się zapomocą assocjacji ze znanemi wyobrażeniami ogólnie zrozumiała, nie budząc przytem jako środek zrozumienia odpowiednich stanów współodczucia. Linje mowy mogły przyczynić się do jasnego skrystalizowania się rytmu, zawisłego od długości oddechu, od natury kontrakcji mięśniowych, zwłaszcza od tętna serca, jak i ruchów całego ciała. Czynniki te mają decydujący wpływ zarówno na ugrupowanie słów, jak i postęp dźwięków, towarzyszących mowie.



Wyobrażenia mają zdolność do budzenia w nas tych stanów wzruszenia, jakim ulegają drudzy. Staje się to ważne dla użycia mowy w pewnym określonym kierunku i to od tej chwili, gdy wysubtelnione życie uczuciowe nadało zdolność tego wpływu samym wyobrażeniom bez podpory zewnętrznych zdarzeń. Podczas gdy pierwotnie mowa, śpiew i mimika były najściślej ze sobą zjednoczone i zrozumienie tkwiącego na ich dnie stanu wzruszenia znajdowało pomoc w równoczesnych ruchach i współodczuciu, to z biegiem dalszego rozwoju wytwarza się stosunek, sprowadzający zerwanie tych trzech środków wyrazu. Mowa staje się innego rodzaju środkiem porozumienia; staje się środkiem, przypominającym wyobrażenia i pośredniczy w uświadamianiu rezultatów myślenia. Równocześnie zatraca mowa zdolność do budzenia bezpośredniego współodczuwania. Wszelako ta potrzeba, która doprowadziła do powstania znanych stanów wzruszenia, ów popęd, budzący wyższe poczucie bytu i stwierdzający jego istnienie, słowem potrzeba sztuki nie znajduje w tej zdolności mowy swego zaspokojenia. Jeśli głos ma w ten sposób działać, wówczas musi dźwięk, zepchnięty w potocznej mowie na drugi plan, wystąpić w formie spotęgowanej, mowa musi, chcąc sprostać temu zadaniu, tak dalece poddać się wyrazowi muzycznemu, aby ograniczyła się tylko do pośredniczenia tych wyobrażeń, które tkwią na dnie tego dźwiękowego wyrazu. Mowa staje się tem samem *poezją*.

Przy tem wywiera gest zawsze jeszcze decydujący wpływ. Śpiewak wykonywał, idąc za popędem chwilowego wzruszenia, własne swoje poezje, przy poparciu odpowiedniej gestykulacji i min i porywał tem swoich słuchaczów, budząc w nich ten sam stan ekstatyczny. Największe znaczenie dla rozdziału rozmaitych form wyrazu miało *wynalezienie pisma i odzieży, zakrywającej formy ciała*. W piśmie zatraca mowa muzyczny pierwiastek, właściwy bezpośredniemu wyrazowi, i staje się wyłącznie tylko środkiem porozumienia i pamięci. Przez okrycie ciała ginie znaczna część środków wyrazu i traci swoje znaczenie. Wyraz koncentruje się przeważnie w minie i głosie, znajdujących swoje poparcie w gestykulacji ramion, najmniej skrępowanych mimo okrycia. Jeżeli stan silnego wzruszenia ma ogarnąć także całe ciało, a przedewszystkiem kończyny, wówczas uzewnętrznia się wobec okrycia ich odzieżą, tylko w jaskrawych objawach, większych poruszeniach ciała, w nagłych zwrotach i skokach. Harmoniczne poruszenie całej muskulatury ustępuje miejsca mimice i gestom, zdanym na tem większe i energiczniejsze ruchy, im bardziej ciało zakryte jest w sposób, sprzeczny z jego formami. Przytem trzeba mieć i to na uwadze, że mięśnie zatracają zwolna swoją zdolność, by stać się bezpośrednim wyrazem, zarówno wskutek pracy (t. j. czynności, skierowanej ku pewnym zewnętrznym celom), jak i wskutek przyzwyczajenia. Również osłabia się zrozumienie ruchów mięśniowych przez to, że te ruchy następują także i z innych powodów, aniżeli wskutek stanów silnej podniety.

Ten sam wpływ, jaki wywarło pismo na mowę, wywarły odzież i praca na gestykulację. Popędu artystycznego nic jednak nie zdoła stłumić. Występuje on tem silniej, im bardziej środki, służące do jego zadowolenia, uchylają się od tego zadania. Obok mowy, służącej do zewnętrznego porozumienia się, występuje *śpiew*, jako mowa uczuciowa, potęgująca pierwiastek muzyczny, obok gestów, mających zewnętrzne cele na oku, występuje *taniec*, będący środkiem wyrazu. Rozdział nie dokonywa się odrazu. Przez długi czas zespolone są ze sobą obydwa sposoby wyrazu, tylko że w swem kolejnem następstwie zyskuje przewagę to jeden, to drugi. Mowa zdoła wykształconą w pierwotnym związku z muzycznym wyrazem zdolność do udzielania się przez budzenie jednakich wyobrażeń zachować w swej samodzielności. Nawet jako poezja posługuje się ona wieloma pomocniczymi środkami, zapożyczonymi z muzycznego wyrazu lub z gestykulacji, a raczej środkami, których zupełnie wyrzec się jeszcze nie mogła, jak intonacji głosu, spotęgowanego do melodji w deklamacji, rytmicznej struktury i niektórych rytmicznych i melodyjnych pierwiastków, które pozostały — oczywista w bardzo słabym stopniu — z jej pierwotnego zespolenia z wyrazem muzycznym i gestykulacją, jak: rym, refrain, assonancja, alliteracja. Im żywsza mowa, tem większy udział, który w niej bierze reszta środków wyrazu. „Mów, ażebym cię mógł widzieć“ — powiedział Plato do pewnego dziecka. Arystoteles pyta, skąd to pochodzi, że rytmy i melodje, będące samym głosem tylko, przypominają nam pewne stany uczuciowe? Są one pozostałościami tego pierwotnego



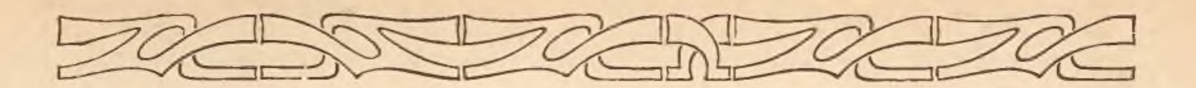
stadjum, gdy ciało było bezpośrednim wyrazem stanów psychicznych. W tem streszcza się odpowiedź na to pytanie.

Im żywszy jest wyraz muzyczny w poezji, tem bardziej mogła się ona obejść bez tych zastępczych środków pomocniczych. W dalszym rozwoju pojawiła się na miejsce rytmiki, harmonizującej z gestykulacją i w niej zrozumiałej, nowa zwięzła rytmika nowszych miar prozodycznych, podobnie jak z mowy gestów rozwinął się taniec. Że sztuka, zamykająca w sobie pierwotne środki wyrazu w tak słabej formie, mogła jeszcze znaleźć zrozumienie jako sztuka, to zn. wywołać współodczuwanie, — to leży w charakterystycznym rozwoju ludzkiej kultury. Okrycie ciała i fakt, że objawy głosowe stały się z czasem wyłącznym środkiem porozumienia, zwracały uwagę coraz bardziej na mimikę, a w szczególności na usta i ich głosy. Wskutek silniejszego napięcia uwagi zaostrzał się równocześnie i zupełnie naturalnie organ, przejmujący objawy głosowe, t. j. *słuch*.

Najmniejsze zmiany mogły w wysubtelnionym środku wyrazu wobec zaostrzonego organu zmysłowego wpłynąć na nasze współodczuwanie. Równocześnie z wydoskonaleniem mowy jako środka porozumienia wzrastała łatwość w reprodukowaniu wyobrażeń; rzecz jasna, że zarazem malała jej zdolność oddziaływania na organizm. Trzeba było formalnej intencji, spotęgowania wrażliwości i usunięcia wszelkich czynników mącących, ażeby się poddać bezpośredniemu i żywemu wrażeniu tak osłabionego środka wyrazu. „Należy się skupić“ — mówi się w potocznem życiu. Jak daleko sięga zdolność owego „skupienia“, można to stwierdzić w ten sposób, że poezja, uzewnętrzniona pismem, pozbawiona jest wszelkich środków, działających zmysłowo, zaś cały proces wrażenia, jakie wywiera dzieło sztuki, dokonywa się wyłącznie w sferze wyobraźni. W tem tkwi niebezpieczeństwo dla sztuki.

Dzieło sztuki zdolne jest do oddziałania w wieloraki sposób. Działanie jego na współodczucie wymaga pewnej dyspozycji ze strony tego, kto wchłania w siebie wrażenia; dyspozycji tej może braknąć. Wskutek tego można nie poznać tego, czego należy żądać jako treści sztuki. Wszak kunsztownie zestawione dzieło mowy przedstawia kilka momentów, które mogą z punktu estetycznego podobać się, lecz nie pobudzać przytem do drgania strun współodczucia. Na miejsce sztuki występuje surrogat sztuki, mający wprawdzie zewnętrzne pozory dzieła artyzmu, lecz pozbawiony jego treści. Tu nie pomoże ani krytyka rozumowa, ani z archiwów czerpiące umiejętności sztuki; lecz trzeba będzie zaostrzone ucho przyłożyć z umilowaniem i struny uczucia napiąć; a jeżeli odezwie się jakby drgnienie serca, w naszej duszy poruszając struny uczucia, wtedy wyrwie się z piersi naszej głos wzruszenia: „Poczuliśmy tchnienie twego ducha!“ Słyszymy je jak dźwięki harfy Eola, poruszonej powiewem słabego wiatru, słyszymy, gdy umilknie gwar dzienny, gdy napięty jest nasz słuch, gdyśmy się „skupili“. Te właśnie momenty stanowią kryterjum artystycznej treści. Im rzadziej one występują, im trudniej o nie, im poufniej przemawia dzieło sztuki, tem bardziej rośnie niebezpieczeństwo, by stracić z oczu istotę sztuki, na miejsce żywej piękności postawić blichtr i nawet tam, gdzie piękność głośno do nas przemawia, nie słyszeć i nie poznawać jej głosu. Takich epok przeżyła historja sztuki — kilka; nie trzeba sięgać po zżółkłe foljały pergaminowe, by się o tem przekonać.

Gestykulacja uległa w ciągu dziejowego rozwoju dwojakim wpływom: po pierwsze przez to, że ruchy człowieka poddane zostały w służbę zewnętrznych celów, w pracy, powtóre dlatego, że ciało zostało okryte. Że praca fizyczna nie mogła stać się w samodzielny sposób sztuką, podobnie jak mowa, to wynika z jej natury. I ona może się usamodzielnić i nawet zdobyła pewien stopień samodzielności; z chwilą bowiem, gdy się zrzeka zewnętrznych celów i wyłącznie stara się o wytchnienie muskulatury po rozmaitych czynnościach fizycznych lub o jej wzmocnienie, wówczas staje się gimnastyką, czyli nowoczesną sztuką cielesnych ćwiczeń. Sztuką nazwać ją można tylko w niewłaściwem znaczeniu, jakkolwiek ma ona zawsze pewne cechy wspólne ze sztuką. O ile bowiem wypływa z wewnętrznej potrzeby zajęcia się, a więc o ile staje się wyrazem tłumionego lub też niepohamowanego instynktu, o tyle przyznać jej można rolę prymitywnych objawów sztuki. Im bardziej wynika z tego instynktu, tem więcej wyzwala się z pod zewnętrznych celów; gdy zaś ten cel zupełnie zniknie, wówczas ruch odpowiada gestykulacji, którą zwykliśmy nazywać tańcem. Pierwotny taniec jest harmonijnem poruszeniem całego ciała, wywołanem wskutek



stanów wzruszenia. które ogarniają jego muskulaturę. Taniec występuje pierwotnie równocześnie z objawami głosu w mowie i dźwięku i towarzyszy wszystkim stanom emocjonalnym, związanym z tymi objawami. Podobny los, jaki spotyka mowę, oddalającą się od jej dźwiękowych pierwiastków, spotyka także i gestykulację, zostającą w jarzmie pracy; traci ona zwolna zdolność, by oddziaływała jako środek wyrazu, a pragnąc znaleźć zrozumienie, musi silniej akcentować swoje właściwości. Podobnie jak w mowie staje się rytm jednostajnie powtarzającą się miarą wierszową, tak w gestykulacji staje się on tańcem. Przytem występuje jeszcze w przeciwieństwie do mowy niezmiernie szkodliwie działający wzgląd. Podczas gdy bowiem — jak zauważyliśmy — uwaga mogła skupić się coraz silniej na organy, uzewnętrzniające głos tak, że nawet ich wysubtelniony sposób wyrazu mógł znaleźć posłuch. to gestykulacja nie mogła liczyć na podobne zrozumienie. Ciało było zakryte, jego subtelniejsze ruchy zamknięte dla oka. Jedynie gwałtowniejsze ruchy, zwłaszcza rąk i odnóży, były widoczne, jako wyraz pierwotnego sposobu uczucia. Jeżeli zaś ciało nietylko ulega zakryciu wskutek odzieży, lecz nawet zostaje zniekształcone — jak to się dzieje w naszych czasach — wówczas traci taniec nietylko wszelką zdolność cieniowań, ale staje się wprost karykaturą naturalnego sposobu wyrazu... By utrzymać zrozumienie dla nieosłoniętego ciała, o to starały się *rzeźba* i *malarstwo*. Im bardziej skupiała się zdolność wyrazu w grze twarzy, tem więcej zyskiwała mimika na znaczeniu, a równocześnie tem więcej utracał swe właściwości wyraz całego ciała. W miejsce nagiej statui pojawiła się statua zakryta i biust. W przeciwieństwie do schematycznego przedstawienia form cielesnych w starożytności, zyskał w malarstwie na znaczeniu wyraz twarzy, a wkońcu portret ze swą indywidualizacją i wysubtelnieniem duchowego wyrazu.

Zastanówmy się wkońcu nad muzyką: i ona starała się w miarę, jak mowa stawała się środkiem porozumienia, zachować swoją zdolność wyrazu drogą coraz to większego usamodzielnienia się.

Głos, przywiązany do mowy, znajdywał w niej drogę, prowadzącą go do ustawicznego rozwoju i doskonalenia się. Równocześnie jednak stanowiła wiążąca się z nim mowa, której rozwój zmierzał w odwrotnym kierunku, silną przeszkodę dla jego własnego i odrębnego rozwoju. Śledziliśmy dotychczas dążenia głosu zmierzające do wyzwolenia się z więzów mowy i do utorowania sobie wolnej drogi przynajmniej o tyle, o ile wymagało zachowanie jego właściwości. Najbliższe nasze zadanie polega na zbadaniu, jaki wpływ musiały wywrzeć owe dążenia, skierowane ku usamodzielnieniu, na jego formację i dalszy rozwój.

(D. c. n.)

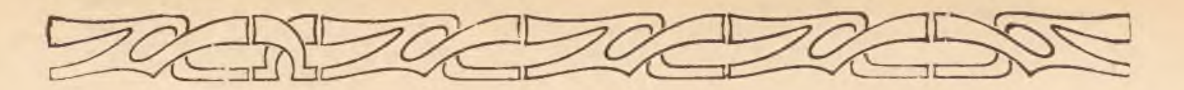
---

* * *

Muzyka programowa.

(Dokończenie.)

Mimo potężnego wpływu, jaki wywarła muzyka programowa, skrystalizowana w twórczości Berlioza, Liszta i Straussa, jako trzech wytycznych indywidualnościach, zauważyć jednak można w ostatnich czasach pewien charakterystyczny zwrot w rozwoju muzyki w kierunku, oddalającym się od „programowości“ i od jej formy, jaką jej nadał Liszt w „poemacie symfonicznym“. Już w chwili jej rozkwitu wroga jej opozycja wysunęła jako swego bojownika, mającego ratować muzykę, zachwianą w swym bycie wystąpieniem Wagnera i Liszta, kompozytora, który mimo olbrzymiej wartości swoich artystycznych koncepcji, odegrał w historycznym rozwoju — rolę reakcyjną: był nim *Jan Brahms*, powitany już przez Schumanna jako zbawczy genjusz muzyki; Brahms stanął na stanowisku szkoły formalistycznej, czyli zwolenników muzyki absolutnej, którzy poza formą nie dopatrywali się w muzyce żadnej innej treści i odrzucali wszelki program jako czynnik, stojący poza sferą muzyki. Brahms nawiązał do form muzyki klasycznej, a więc zwłaszcza do cyklicznej formy sonatowej i symfonicznej, uważając je za nienaruszalny kanon. Wprawdzie władał niemi Brahms



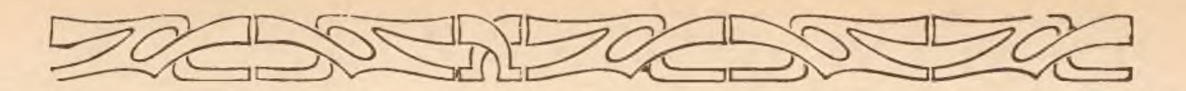
w sposób mistrzowski, pogłębił je i wyposażył nowymi środkami, lecz przez to samo, że wystąpił przeciw idei reformy, której wyrazem była twórczość Liszta na polu symfonicznem, Wagnera zaś na polu dramatycznem, że chciał stanąć na poprzek rozwojowi muzyki i odwrócić ją od jej naturalnego biegu, stał się Brahms wykładnikiem reakcyjnych prądów, paraliżujących naturalny proces postępu.

Brahms wywiera dzisiaj wpływ silny i spotyka się z coraz to większym kultem ogółu. W kręgu brahmsowskiej sztuki rozwijała się nawet początkowo twórczość R. Straussa, którego pierwsze utwory kameralne — sonaty, kwartety — wzorowały się na formach brahmsowskich; najwybitniejszy dzisiaj kompozytor niemiecki, *Max Reger*, jest tylko dalszem ogniwem Brahmsa, a i u nas najpotężniejszy talent współczesny, *Karol Szymanowski,* hołduje jego sztuce, zrywa niemal zupełnie z programowością i poematem symfonicznym i stara się wypowiedzieć i zamknąć swoje natchnione koncepcje w tradycyjnej formie sonatowej, wykształconej przez klasyków i rozwiniętej przez Brahmsa i Regera.

Od programowości odwrócił się nawet gorący jej pierwotnie zwolennik i przywódca „modernizmu“ w muzyce: *Gustaw Mahler,* który z najzupełniejszą swobodą zerwał szranki formalne i w symfonje swoje wplata epizody wokalne, np. w II-giej symfonji solo sopranowe, zaś na zakończenie potężny chór, lub IV-tą symfonję kończy również wokalna partja solowa. Początkowo zaopatrzył Mahler symfonje swoje programowym komentarzem, lecz później usunął go, pragnąc, by dzieła jego działały samą bezpośredniością tonów i przemawiały swoją utajoną treścią wprost do słuchaczy bez wodzenia go na pasku objaśniających programów.

Kierunek programowy, stanowiący niemal wyłączną treść muzyki nowoczesnej, wycisnął piętno swego wpływu wkońcu i na naszej muzyce: przejęliśmy go jednak, gdy na Zachodzie był blizki przeżycia, lecz w samym tym fakcie, żeśmy go przecież przejęli, tkwi doniosłe znaczenie dla obecnego stanowiska naszej twórczości muzycznej, gdyż — *źródło jej odrodzenia!* Wartki nurt, jakim potoczyła się dzisiejsza muzyka u nas („Młoda Polska“) jest właśnie następstwem wpływu „programowości“, reprezentowanej w twórczości Liszta i Straussa. — Starsza generacja muzyków uporczywie trzymała się tradycji, upatrując w formach, rozwiniętych zwłaszcza przez Mendelssohna, nienaruszonych kanonów estetycznych, wskutek czego muzyka nasza, zatamowana w swobodnym rozwoju, odgrodziła się przez całe dziesięciolecia od postępowych zdobyczy i prądów, nurtujących muzykę zachodnią. Berlioz, Liszt, Wagner byli u nas obciążeni klątwą. Dopiero do świadomej walki z tem zaślepieniem wstecznictwa wystąpili „młodzi“, zrazu potępieni, lecz dzisiaj uznani nawet przez niechętny im ogół: *Mieczysław Karłowicz, Grzegorz Fitelberg, Karol Szymanowski* i *Ludomir Różycki* — oto bojownicy, którzy twórczością swoją wnieśli ożywcze tchnienie w zastygłe formy naszej muzycznej kultury. Wszyscy czterej wyszli ze szkoły *Zygmunta Noskowskiego*, który początkowo zwalczał kierunek postępowy, lecz później zmienił swoje zapatrywania. Wyrazem tego przeobrażenia jest programowy utwór symfoniczny „Step“, nazwany przez kompozytora symfonicznym poematem, w rzeczywistości zaś będący programową uwerturą. Wszelako Noskowski pozostaje jeszcze na pierwotnym stopniu programowości, kładąc nacisk na pierwiastki ilustracyjno-krajobrazowe. Dopiero ci „młodzi“, wzrośli w atmosferze jego twórczych pobudek, wynieśli symfoniczną muzykę polską na szczyty.

Najstarszy z nich, *Mieczysław Karłowicz,* rozwinął u nas formę poematu symfonicznego o treści programowej: „Powracające fale“, „3 odwieczne pieśni“ (o wiekuistej tęsknocie, o miłości i śmierci, o wszechbycie) już samym tytułem wskazują, jaki potężny krok naprzód dokonany został w wyrazie naszej muzyki, tkwiącej do niedawna w powijakach naśladownictwa i konserwatyzmu. „Rapsodja litewska“ Karłowicza — to najwspanialsze uduchowienie tragicznego nastroju, przenikającego duszę litewskiego ludu; a zatem nie ilustracja programowego tekstu! — programu można nie znać u Karłowicza, a muzyka przemówi i przekona siłą swego wyrazu: dowodem tego tak napozór „powieściowy“ utwór, jak „Stanisław i Anna Oświecimowie“, zrozumiały swoją wewnętrzną koniecznością psychologiczną, polotem duchowej treści, a zwłaszcza ową przedziwną harmonją między formą zewnętrzną a tem, co kompo-



zytor pragnie wyrazić. Mistrzostwo formy charakteryzuje wszystkich naszych „młodych“: *Grzegorz Fitelberg* posuwa je do istnego wirtuozostwa w programowym poemacie symfonicznym „Pieśń o sokole“, podczas gdy u *Ludomira Różyckiego* dochodzi do równoważącej spójni formalnych i duchowych pierwiastków; jego poematy: „Anhelli“ i wstrząsający tragizmem „Bolesław Śmiały“ mistycznym nastrojem i głębią symboliki mierzyć się mogą z pierwszorzędnemi dziełami literatury symfonicznej.

Potężny wpływ na twórczość polską ostatniej doby wywarła w końcu i muzyka rosyjska, która najwcześniej przejęła postępowe hasła Zachodu: *Czajkowski* przeszczepił formę symfonicznego poematu, zaś *nowatorzy* rosyjscy przesycili ją duchem narodowej nuty. Programowa muzyka nowo-rosyjska (Borodin, Bałakirew, Mussorgski, Rimskij-Korsakow, Głazunow), tak świetna i przodująca muzyce współczesnej, — to tylko konsekwencja tych twórczych idei, których pierwsi bojownicy spotykali się z atakami pogardy i lekceważenia po to, ażeby na żyznej glebie ich zwycięskiej walki wykwitły plony dzisiejszych zdobyczy i postępu!

WALTER HOWARD.

Czem jest dla nas muzyka a czem być może?[1]

Nie ulega żadnej wątpliwości, że doba obecna pod względem twórczości i odtwórczości przewyższa w znacznej mierze czasy minione. Wysnućby stąd należało wniosek, że ludzie współcześni są o wiele subtelniejsi i wrażliwsi na odczucia muzyczne. Tymczasem w rzeczywistości możnaby zjawisko to położyć z jednej strony na karb ogólnych dążeń współczesnych do robienia interesów nawet na gruncie sztuki, z drugiej zaś na karb spotęgowanego, że tak powiem, głodu muzycznego. Ten ostatni jest zjawiskiem tem dziwniejszem, że wszakże głód zazwyczaj głośno domaga się zaspokojenia tylko w braku pokarmu: dopóki potrzeby mogą być zaspokojone, dopóty proces łaknienia i sycenia odbywa się w ciszy i niepostrzeżenie. Nerwowy niepokój współczesnego życia muzycznego dowodzi tedy, że albo olbrzymia nasza wytwórczość jeszcze nie wystarcza na zaspokojenie naszego głodu, albo też, że jest ona tego rodzaju, iż tego głodu wcale zaspokoić nie może. Słyszy się istotnie nieraz zarzuty, że publiczność szczerze sztukę miłująca otrzymuje kamienie zamiast chleba i stąd owe wołania o coraz nowe dzieła.

Temu napozór tak ruchliwemu życiu muzycznemu dnia dzisiejszego towarzyszy osobliwe zjawisko: nie uprawia się już teraz prawie zupełnie muzyki domowej, to znaczy, że prawdziwa, poważna muzyka kwitnie tylko w salach koncertowych. Gdy dawniej było w powszechnym zwyczaju uprawiać muzykę poważnie i z zamiłowaniem w zaciszu domowem, dziś w najlepszym razie w domu ćwiczy się tylko lub przygotowuje do występów publicznych. Możnaby mniemać, że duch czasu, polegający na dążeniu do szerokich lotów, że wsiąknięcie jednostki w zbiorowość społeczną wydarło kult muzyki z rąk tej jednostki, by ją oddać masie. Ale nie sądzę, by tak było istotnie. Wręcz przeciwnie: wydaje mi się, że właśnie ta zbieżność wzmożonego publicznego życia muzycznego z zanikaniem prywatnego pielęgnowania muzyki nie jest dziełem przypadku, lecz oznaką niezbyt wysokiego poziomu naszej kultury muzycznej. Staje się to jasnem, gdy weźmiemy pod uwagę, że można muzyki nie rozu-

---

[1]) Tłumaczenie.



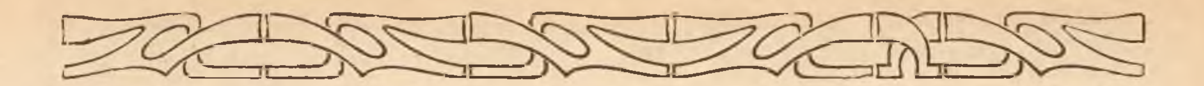
mieć i wskutek tego działanie jej i wpływ niweczyć. Ogólne wołanie o muzykę jest dowodem, że dla większości nuty, choć dźwięczą, stały się hieroglifami.

Człowiek posiada wrodzone poczucie muzyczne, a wraz z kulturą wzrasta ono coraz bardziej. Znaczny przyrost koncertów i występów publicznych jest dowodem wzmożonego zapotrzebowania muzycznego naszych czasów. Zanikanie muzyki kameralnej (w znaczeniu uprawiania jej w kole domowem) świadczy, że to, co posiadamy, nie podsyca naszego zmysłu muzycznego, lecz go raczej przytłumia. Dziś ważą się na zajmowanie się muzyką jedynie tylko mierne zdolności, utalentowani biorą się do niej praktycznie wtedy tylko, gdy mają dość siły, by stanąć do walki i wówczas poświęcają się karjerze publicznej. Czy nie bije w oczy fakt, że ludzie najmuzykalniejsi nie obierają sobie muzyki zawodowo? Że nawet prywatnie coraz rzadziej jej się poświęcają? Czują bowiem, że muzyka nazewnątrz nich, taka, jaką jest dzisiaj, zabija muzykę w nich samych. To są jednakże rzadkie wyjątki, inaczej się dzieje z ogółem. Dlaczego przekłada on gramofon nad własną grę na jakimkolwiek instrumencie? Albowiem w sobie już nikt muzyki nie czuje i nie czuje nieprzepartej potrzeby wyładowania nazewnątrz tego, co słyszy w duszy. Poniżej postaram się uzasadnić to moje twierdzenie.

Nie należy sądzić, jakoby mechaniczne instrumenty muzyczne dostarczyć mogły prawdziwej rozkoszy artystycznej. ‚Komu w duszy gra i śpiewa, tego razi muzyka cudza; pragnie on przedewszystkiem sam się wypowiedzieć, musi wyrzucić z siebie to, co w nim łka i woła. Ale w człowieku współczesnym woła przeważnie intelekt, dusza jego została przytłumiona i już nawet łkać nie może. Człowiek współczesny pyszni się tem, że wierzy tylko w to, co widzi. Co tam na dnie duszy rozbrzmiewało i co czasem lękliwie jeszcze się odzywa, to wszakże jest nienamacalne, to przezwyciężona czułostkowość, a na to za wiele posiada dzisiejszy człowiek wiedzy, a za mało czasu, i musi zarabiać. Ludzie, którzyby, jak Spinoza, zgodzili się żyć ubogo, ale w stworzonym przez siebie czarownym świecie marzeń, są dziwakami, dla których niema miejsca w świecie rzeczywistym.

Ale duszę trudno zdławić i zamordować doszczętnie: głód, głód muzyki krzyczy za głośno. I cóż się dzieje z kamieniami? I tu zahaczymy o palący punkt kultury współczesnej. Symbolem muzyki stał się fortepjan; i dlatego spotykamy go w każdym niemal domu. A więc — zarzuci ktoś — jednakże jest jakiś instrument w każdym domu! Fortepjan — to nie instrument, to maszyna, produkująca oleodruki z dzieł prawdziwych. Pomimo Liszta. Właśnie Liszt jest dowodem, że można technikę oleodruku posunąć do tak wysokiego stopnia, iż profan nie dostrzega już wcale różnicy. I to nawet charakteryzuje mistrza muzyki programowej, że na tak niedoskonałem instrumencie potrafił wyrazić rzeczy istotnie poważne. Jednakże fortepjan pozostanie zawsze tylko surogatem instrumentu, posiada bowiem ton martwy. Przewyższają go instrumenty smyczkowe i dęte — prawdziwe instrumenty muzyczne. Zaznaczam przytem, że różnica między fortepjanem a skrzypcami jest różnicą stopnia, nie zasadniczą, obydwa mogą tylko w pewnej mierze odtworzyć to, co słyszymy w duszy. Sztuka instrumentacji jest jaskrawym dowodem, jak wielka odległość dzieli sztukę odtwórczą od intuicji twórczej. Twórca muzyczny jest w ciągłej pogoni za nowymi środkami, aby módz wypowiedzieć to, co czuje. Jak mu się to, niestety, mało udaje, dowodem olbrzymie zespoły orkiestrowe i chóralne, które zużytkowuje, by dać złudzenie rzeczywistości. Jakiejże to rzeczywistości? Czyżby nią nie była sama idea? Zdaje mi się, że kwestjonują to tylko ci, dla których idea nigdy nie była tak jasną, by wobec niej uwydatniła się cała śmieszna niedoskonałość tak zwanej rzeczywistości.

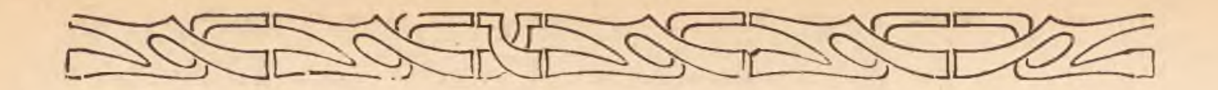
I oto znów utknęliśmy na jednej z bolączek współczesnej kultury, którą jednak zajmiemy się nieco później. Pomówmy narazie o fortepjanie i skrzypcach. Czy nie odczuwamy gwałtownej różnicy „stopnia“ między tymi instrumentami? Oczywiście, ale jej nie uznajemy — a jest to także różnica... stopnia. Jak dalece odczuwamy zalety skrzypiec, dowodzi fakt, że wszystkie inne instrumenty muzyczne z wiolonczelą włącznie zajmują dalsze miejsce zarówno pod



względem oceny, jak zastosowania. Jak mało zastanawiano się dotychczas i uświadamiano sobie tę różnicę dowodzi fakt, że szeroki ogół coraz częściej znęca się nad fortepjanem, a coraz rzadziej darzy względami swemi skrzypce. W tem uwydatnia się działanie masy. Zaczęto głosić egzoteryczną wykładnię muzyki przy współudziale masy. Już dwa osobniki nie mogą być nastrojone idealnie na jeden i ten sam stopień odczuwania, cóż dopiero mówić o całej orkiestrze. Pod tym względem wykonanie orkiestrowe danego utworu stać musi niżej od fortepjanowego. Zapamiętałość, z jaką współcześni brzdąkają na fortepjanie, świadczy, że świat pełen jest różnych małych Hanslicków, dla których zadowolenie, sprawiane przez sam dźwięk, stanowi całą treść muzyki. Kto doznaje jakiegokolwiek wrażenia, słuchając muzyki (a można słuchać nawet gry własnej, eni dyletanci!), tego wprost przeraża wykonanie utworów orkiestrowych w przeróbce na fortepjan; jeśli posiada tylko fortepjan, to wybiera stanowczo utwory fortepjanowe. Subtelny muzyk, właściwie człowiek grający pomija utwory, które zbyt wyraźnie wykazują braki i wady fortepjanu jako instrumentu. Zapatrywanie swe na fortepjan pragnę tu szerzej uzasadnić, albowiem przy tej sposobności można głębiej wejrzeć w samą istotę muzyki. Jedną z różnic między fortepjanem a skrzypcami już wymieniliśmy, a jest nią martwy ton fortepjanu w przeciwstawieniu do żywego tonu skrzypiec. Dźwięk fortepjanowy natychmiast po powstaniu zanika i nawet pedał, odsłaniający wszystkie struny, które współdziałają w brzmieniu, tylko pozornie przedłuża ton. W chwili naciśnięcia pedału, wydaje brzmienie jednocześnie kilka strun. To znaczy, że zanikający ton chwilowo zostaje wzmocniony, by zaraz potem znów zamilknąć. Jest to w gruncie rzeczy działanie wielce niemuzykalne, z którego, niestety, przestaliśmy zdawać sobie sprawę. Współczesny sposób pedalizowania, polegający na naciśnięciu pedału nie jednocześnie z uderzeniem, lecz gdy już upłynęła połowa trwania tonu, obałamucił nasze niewprawne i niewykształcone ucho. Musimy się jednak z tem pogodzić: wszakże ton fortepjanowy różni się od szczypanych instrumentów tylko większą pełnią dźwięku (a może szmeru?).

Skorzystajmy z okazji, by podtrzymać złudzenie co do żywego tonu, jest on bowiem stanowczo piękniejszy, gdyż najbezpośredniej zbliżony do intuicji. Powiedziałbym: żywy ton wciąż się rodzi, wciąż z siebie samego nanowo powstaje. Tak jak w dobrem legato jeden ton niejako własnym ciężarem wypływa z poprzedniego, rodzi się z niego, wyrasta, tak i pojedyńczy ton, stosownie do swego trwania, rozwija się sam z siebie stale. Ten rozwój zaczyna się w chwili powstania tonu i znika dopiero wraz z nim. Brutalne dusze muzykantów twierdzą, że to stawanie się pomimo wszystko dobiega kulminacyjnego punktu nie przy końcu, ale w środku tonu. Stąd powstało okropne prawidło potęgowania i zmniejszania tonu. Jakie to jest barbarzyństwo muzyczne, pojąć może ten tylko, dla kogo muzyka jest przedewszystkiem odczuwaniem. Ta falistość życia tonów istnieje wprawdzie, ale rodzi się z wyczucia pojedyńczego tonu. Gdzie jej nie było, tam nie było odczucia. Co za nonsens chcieć przez sztuczne naśladownictwo wywołać właściwe wrażenie! I oto znowu staje przed nami ciemna strona kultury współczesnej. Czyż koniecznie pozostawać mamy przy zewnętrzności, czyliż przeżycie wewnętrzne musi być gwałtem zduszone? „Jeśli czegoś nie czujecie, nie sposób, byście to osiągnąć zdołali.“ Jeśli w pojedyńczym tonie brak pulsującego życia, brak go również w sumie tonów utworu muzycznego. Jakże daleko zaszły rzeczy, jeśli ważymy się naśladować nieudolnie zewnętrzne znaki wewnętrznego przeżycia i w ten sposób zwodniczo ukazywać duszę tam, gdzie jej nigdy nie było! Jakże nizko upadła sztuka, jeśli przechwala się tem, że rozum małpuje, co dusza o tyle piękniej i bardziej bezpośrednio mogłaby oddać. Bo czyż wierzy kto, by można było naśladować dokładnie subtelne krzywizny żywej linji tonu odczutego? W takim razie materjalizm miałby też samą rację bytu, co spirytualistyczny pogląd na świat. Nie mogę jednak dotąd uwierzyć, by świat nieuduchowiony natchnąć mógł cokolwiekbądź duchem.

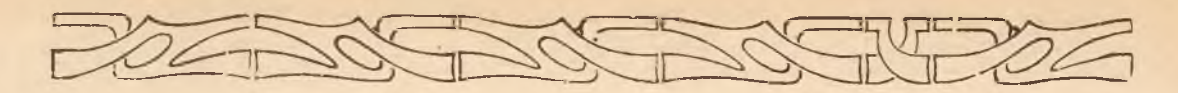
Powróćmy jednak do przykładu żywego tonu; jeśli zdołamy powołać go



do życia, to i sprawa wskrzeszenia całego świata nie tak znów źle stoi. Przedewszystkiem zaś przekażmy sztuczne próby stworzenia żywego tonu skrzypcowego dziedzinie dynamiki, co poniżej omówimy obszerniej. Pozostańmy na razie przy fakcie, że dzięki możności nadania tonowi dłuższego brzmienia, wywoływanego drganiami struny przez ciągłe pociąganie smyczkiem, skrzypce bezsprzecznie przewyższają fortepjan. Przyjrzyjmy się ludziom muzykalnym, grającym np. na lutni, a spostrzeżemy w marzącem ich spojrzeniu, jak zamierający ton żyje jeszcze w ich duszy; jakże często wyobrażenie muzyczne nie zadowala się słyszanym tonem, przedłuża go w sobie, pławi się w nim, zanim przejdzie do następnego wyższego lub niższego. Ale nie róbmy różnicy. Tylko przeciętne dusze odnajdują w muzyce uczucie codzienne; głębszy, szczery człowiek wewnętrzny czuje w tonach inaczej, niż w życiu przyziemnem. Zapewne, że z przeżyć i wrażeń czysto ludzkich rodzi się życie wewnętrzne i twórczość muzyczna. Wrażenia, dostarczane przez rzeczywistość, prowadzą nas do tonów, są dla człowieka muzykalnego dźwiękami śpiewnymi; niema wrażenia bez oddźwięku duszy, niema tonu bez treści wrażeniowej. Ale przejęcie się światem tonów, zbożne wsłuchiwanie się w muzykę duszy, muzykę niebiańską (tak to nazywają poetyczne dusze, które swego życia wewnętrznego nie poczytują za swą własność, ale aż „niebem" je nazywają), wżycie się w nią — pogłębia nasze odczucie do niepoznania. Ból staje się radością, a radość brzemieniem. Wszelkie rzeczy ziemskie znikają i zdaje nam się wkońcu, że jesteśmy stopieni z wszechświatem. To, co słyszymy w tonach, dźwięczących w głębi duszy, jest tak wielkie, szerokie, ogarnia wszystko, obejmuje ogół wrażeń, zawiera wszelką piękność i mądrość, stoimy w zachwycie przed Bogiem. Ale zapominam, że żyjemy w innych czasach i inaczej trzeba się wyrażać, by zostać zrozumianym. Sprobujmy, a łaskawy czytelnik niech mi wybaczy staroświecki sposób wyrażania się. To, o czem mówię, istnieje rzeczywiście, a nazywamy to wyobrażeniem tonów. Jeśli wyobrażenie osiąga określony stopień jasności i wyrazistości, to jest ono rzeczywistem; wiemy o tem z życia. Każdy z nas posiada pewną specjalną dziedzinę wyobrażeń, w której się obraca, jak w świecie rzeczywistym, i jasno a wyraźnie może poznawać i wartościować. Wirtuoz pjanista gra nie patrząc na klawisze: wie we śnie, gdzie leży każdy klawisz, widzi oczyma duszy podział klawjatury i odległości są mu doskonale znane, widzi je tak, jak gdyby wzrok na nich stale spoczywał. To samo można powiedzieć o piszącym na maszynie, tę samą wyrazistość wyobrażeń[1]) stwierdza każdy z nas niezliczoną ilość razy w ciągu dnia. Podobnie, jak w mieszkaniu orjentujemy się z łatwością w ciemnościach, jak w zakresie specjalnych wrażliwości zmysłowych — czy to będą wrażenia wzrokowe, czy słuchowe — stąpamy na pewnym gruncie, tak też prawdziwie muzykalny człowiek doskonale zdaje sobie sprawę z wrażeń dźwiękowych pod względem wysokości tonu i jakości jego brzmienia. Kombinacje dźwiękowe co do długości ich trwania w czasie, zestawianie ich kolejne lub jednoczesne jest dlań czemś tak łatwem, że już sama gra stanowi rzecz nierównie mniej ważną, niż wsłuchiwanie się w muzykę wewnętrzną duszy. Wykształcony muzyk powinien tę siłę uzmysłowienia mieć tak rozwiniętą, by nie być zmuszonym do czerpania z rozumu i by gra jego była jedynie odtworzeniem tego, co już tkwi w nim w stanie zupełnie gotowym. Dlatego powinniśmy szanować tych, co okazują pewną pod tym względem powściągliwość, zdając sobie sprawę, że nic nie mają do powiedzenia. Nie mówię tu jedynie o komponowaniu. I istniejąca literatura powstaje w naszej wyobraźni tak, że jej interpretowanie jest niejako wtórnem jej stawaniem się. W każdym razie, kto wewnętrznie zupełnie jasno nie uświadamia sobie muzyki, ten musi sztucznie, według wskazówek rozumu odbudowywać i dać się pouczyć, jak to czynić należy. Nauczyć jednak można tylko „wsłuchiwania się w głos wewnętrzny" i poznawania, co duch świata w nas tworzy. Czyżby

---

[1]) Im wyobrażenie jest wyraźniejsze, tem doskonalszą jest wypływająca zeń automatycznie czynność. Kształcić — to znaczy: rozwijać świadomie wyobrażenia.



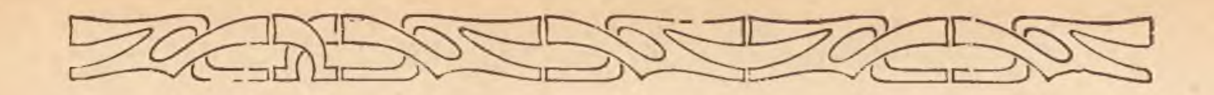
było rzeczą przypadku, iż zgadzamy się wszyscy na to, czem jest wykonanie muzyczne? Cechy zewnętrzne są ogólnie uznane i przyjęte przez wszystkich. Czy to jest oznaką muzykalności, jeśli się przy słuchaniu ma czas konstatować obecność tych cech, to możnaby zakwestjonować. Faktem jest tylko, że gdy się jest pod wrażeniem głębokiem gry własnej lub cudzej, to się właściwie nie zdaje sobie sprawy, czy tu zrobiono crescendo, ówdzie staccato. Niemuzykalni wyprowadzili z tego odczutego wrażenia wniosek, że właśnie ono następuje, gdy zewnętrznie dostrzeżono te lub owe znaki, nie było ich, gdyśmy pozostali zimni i na grę nieczuli. Ponieważ wewnętrznego odczucia nie można wyrazić słowami, byliśmy zmuszeni dla wyjaśnienia powiedzieć sobie: tu trzeba grać w taki sposób, a tu w inny. Czyby nie było lepiej dla sztuki, gdybyśmy byli pozostali przy powiedzeniu: nie słyszałeś tego dość wyraźnie w duszy, nie wczułeś się w to dostatecznie.

Tu nastręcza się odpowiednia chwila, by przejść do dziedziny dynamiki. Dynamika zaczęła interesować ludzi wówczas dopiero, gdy nauczyli się poczytywać zewnętrzne oznaki wewnętrznego odczucia za istotę rzeczy. To, co pseudo-muzycy robili z tonem pojedyńczym, to stosowali w znaczniejszym stopniu do ugrupowania tonów. Podobnie jak przy żywym tonie (t. j. przy tym, który trwa dłużej, niż sekundę, a więc jest w nieprzerwanem trwaniu nowostworzonym tonem) stawanie się, narastanie wolniejszem się staje mniej więcej od połowy tonu, tak odbywa się wahanie dynamiczne w zakresie każdego motywu, każdej grupy motywów, każdej frazy i wreszcie każdej zakończonej formy. Jest to fakt niezaprzeczony. Ale niewolno wyciągać stąd wniosku, jakoby te różnice dynamiczne stanowiły istotę rzeczy. Są one oczywiście tylko cechami zewnętrznemi. Ale właśnie dlatego nie można ich nawet w przybliżeniu wyprowadzić inną drogą, jak przez uczuciową grę. Te różnice dynamiczne są w rzeczywistości tak nieznaczne i tak wzajemnie splecione tam, gdzie większe rozmiary formy warunkują silną zmianę nastroju, że rozumowo trudno je odtworzyć tak, by robiły wrażenie prawdy. I znów skrzypce służyć nam tu mogą za przykład. Twierdzę mianowicie, że przy grze prawdziwej różnice w sile tonów są tak drobne, że można je uważać wprost za nieistniejące. Twierdzę dalej, że każda prawdziwa dynamika opiera się nietylko na duchowem podłożu, że to, co nam się wydaje różnicą siły, jest w gruncie rzeczy przeważnie różnicą nastrojów. (Później jeszcze będę miał sposobność wyjaśnić tę sprawę przy analogicznych różnicach w procesie słuchania).

Gdy gramy na skrzypcach, łatwo udowodnić nietylko teoretycznie, że struna wydać może dźwięk o jednakiem zawsze brzmieniu, że więc każdy instrument wydaje tylko jeden doskonały ton, ale i dobre ucho, słuchając, stwierdzić to może. Istnieje tylko jeden rodzaj tonu o równych drganiach, wolnego od wszelkich szmerów; jest więc tylko jedna siła tonu, a uchylenie się od niej zmienia gatunek tonu. I słyszy się w duszy, w wyobrażeniu tony o zawsze jednakiej sile, lecz o różnem zabarwieniu nastrojowem, jeśli tak można się wyrazić. Kto słyszy wyraźnie muzykę wewnętrzną, ten przyzna mi rację. Jeśli współczesnym kompozytorom potrzebna jest coraz większa orkiestra, coraz liczniejsze chóry, to dążą oni tylko do coraz lepszego *brzmienia* dźwięku. Kładą błędnie brak silniejszego brzmienia orkiestrowego i chórowego na karb zbyt małej ilości wykonawców, a nie jakości głosów i instrumentów, oraz sposobu ich dostosowania. Gdyby współczesnym muzykom chodziło istotnie o wielką masę, dzieła ich przedstawiałyby więcej różnic pod względem dynamicznym; a tymczasem wielki hałas płynie nieprzerwanym nurtem. Chcą osiągnąć maximum brzmienia, a ponieważ nie znają innego na to sposobu, więc powiększają skład zespołów, a tem samem hałas i wrzawę, nie wpływając przez to na rodzaj brzmienia.

(Dok. nast.)





Z sali Filharmonji.

= **Ostatni Poranek muzyczny** sprowadził bardzo licznych, jak zwykle, słuchaczy, którzy z zainteresowaniem wysłuchali ładnego programu, zawierającego pierwszy kwartet smyczkowy Moniuszki, szereg pieśni i sonatę skrzypcową Józefowicza. Miły w swej wdzięcznej prostocie kwartet dobrych znalazł wykonawców w osobach panów: Dłutowskiego (pierwsze skrzypce), Natterera (drugie skrzypce), Kmiecia (altówka) i Butlera (wiolonczela), którzy też dużem cieszyli się powodzeniem (powtarzali nawet andantino i scherzo). Śpiewaczka, p. Marja Nowacka, odtworzyła przy subtelnym akompanjamencie swej siostry, utalentowanej pjanistki, kilka kompozycji wokalnych Schumanna, Maszyńskiego i Keniga, zyskując uznanie słuchaczy. Wreszcie pp.: Starczewski i Dłutowski zebrali również sporo oklasków za wykonanie sonaty Józefowicza, dzieła, nie wyróżniającego się poważniejszemi zaletami.

= **Na ostatnim koncercie popołudniowym** wystąpili pp.: A. Andrzejowski (skrzypce) i Konstanty Heintze (fortepjan). Młody pjanista wykonał koncert Schumanna, jednak, być może, wskutek tremy, nie potrafił zająć słuchaczy, wykazując jedynie grę rozwiniętą pod względem technicznym, lecz bezbarwną pod względem duchowym.

Natomiast ogólne zainteresowanie wzbudził występ Adama Andrzejowskiego, tembardziej, iż niepospolity skrzypek ukazywał się nadzwyczaj rzadko w charakterze wirtuoza podczas sezonu tegorocznego. Piękny koncert Brucha dał wykonawcy możność wykazania w całej pełni niepowszednich zalet artystycznych, o których mieliśmy już sposobność pisać obszerniej, charakteryzując wybitny talent naszego muzyka. Zbyteczne więc zagłębiać się w szczegóły, zanotujemy natomiast wielkie powodzenie, jakiem się cieszył Andrzejowski. Po skończonym zwłaszcza koncercie długo rozlegały się huczne bardzo i serdeczne oklaski, za które dziękować trzeba było dodatkami nad program (dwie drobnostki Kreislera, do których akompanjował F. Starczewski).

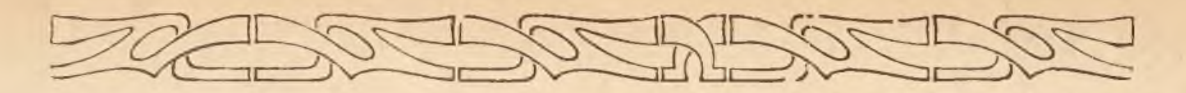
Wreszcie słowa uznania należą się Józefowi Oziminskiemu, pod którego dyrekcją orkiestra towarzyszyła solistom i wykonała cudną w swym sielankowym nastroju pastoralną symfonję Beethovena, zdobywając poklask ogólny.

A. Zabłocki.

Nowości wydawnicze.

— **Nowa książka o Chopinie.** Długo stronili Niemcy od Chopina; zwłaszcza obóz „historyczny“ pomijał go stale lub w zaślepieniu szowinistycznej ciasnoty nie chciał doceniać jego dziejowej roli: jeszcze to, co pisze najwybitniejszy autorytet współczesnej historjografji muzycznej, Hugo Riemann, nietylko nie dociera do podstaw chopinowskiej sztuki, ale zwęża jej znaczenie do wymiarów drobnego problemu technicznego bez względu na to, że Chopin jest najgłębszym i najwszechstronniejszym problemem artystycznym i psychologicznym. Stanowisko „urzędowej“ historjografji niemieckiej odbija swoim chłodem i zacieśnieniem krytycznego horyzontu jaskrawo od entuzjazmu i szerokiego polotu intuicyjnych sądów, skrystalizowanych w pismach Roberta Schumanna, Franc. Liszta lub Henryka Heinego, którzy w słowach, owianych wieszczem przeczuciem, wskazywali na muzykę chopinowską jako na źródło nowych natchnień i pobudek twórczych.

Wyłom w ciasnych poglądach szkoły historycznej na sztukę Chopina uczynił dopiero dr Hugo Leichtentritt w cieszącej się u nas zasłużoną popularnością książce o Chopinie, odsłoniwszy drogą technicznej analizy wszystkie postępowe pierwiastki i zdobycze jego muzyki, bez której nie możnaby sobie wyobrazić muzyki nowoczesnej z Ryszardem Wagnerem na czele. Odtąd poczyna się budzić w Niemczech coraz żywsze zajęcie się Chopinem: pojawia się korespondencja chopinowska w przekładzie niemieckim B. Scharlitta; oporny dotychczas Reclam wydaje broszurę o Chopinie pióra Elsy Redenbacher; wkońcu za ostatnią próbę syntetycznego ujęcia poglądów na twórczą indywidualność Chopina uchodzić może książka A. Weissmanna, rozmiarami niewielka (gdyż obejmująca 207 str.), lecz cenna przez swe subjektywne zabarwienie i analityczne kryterja, wnikające szczegółowo w charakter muzyki chopinow-



skiej, a bardziej jeszcze przez ton uroczystego namaszczenia, z jakim autor przystępuje do swego przedmiotu. „Kto pisze książkę o Chopinie, wie, że zbliża się do sanktuarjum“— powiada autor we wstępie i w poczuciu pełnej odpowiedzialności, a zarazem z osobistych ukochań wysnuł subtelne przędziwo entuzjastycznych sądów o muzyce Chopina i odtworzył pełen plastyki duchowy obraz jego twórczości. Książka A. Weissmanna łączy w sobie zalety naukowej ścisłości metodycznej z polotem impresyjnego odczucia i poetyckiej wrażliwości, a więc posiada wszelkie warunki, by stanąć w rzędzie najpopularniejszych studjów o Chopinie.

Sylwetkę życia nakreślił autor na 83 stronicach, starając się o wypuklenie zasadniczych konturów i splątanie ich z psychiką twórczego procesu; sylwetka tem wierniejsza, że oparta na wyniku badań bjograficznych, złożonych w dziele F. Hösicka, które w tej sprawie wypowiedziało bezsprzecznie ostatnie słowo. Wszelako jedna rzecz zastanawia: mimo przeprowadzonej przez F. Hösicka rehabilitacji pani George Sand, autor stoi uparcie na stanowisku tradycyjnych i krzywdzących pamięć p. Sand sądów i nie szczędzi najczarniejszych barw dla napiętnowania jej zimnego egoizmu i wyuzdanej zmysłowości.

Do najlepszych rozdziałów książki należy ustęp, odtwarzający psychologję twórczej indywidualności Chopina, imponujący głębią i rozległością przemyślenia i wysokim poziomem krytycznym; trafnie podkreśla autor jedną charakterystyczną cechę Chopina, t. j. bezpośredniość i niezależność jego natchnienia od wszelkich zewnętrznych pobudzeń: jest to doprowadzona do najwyższej intensywności wnętrzna izolacja ducha, idącego jedynie torem czystego instynktu po ścieżkach twórczej fantazji: tu tkwią źródła wizyjnego charakteru muzyki chopinowskiej, żyjącej w sferze wysnutych z wyobraźni przestrzeni, owych „espaces imaginaires“, o których sam Chopin wspomina i w których zaciera się granica między snem a rzeczywistością.

To, co autor mówi o liryźmie i erotyce muzyki chopinowskiej, należy przyjąć bezwzględnie jako wyraz wiernej charakterystyki. Poszczególne etapy krytycznej syntezy znajdują swoje szczegółowe uzasadnienie i poparcie w jędrnej i zwięzłej analizie chopinowskich utworów zarówno pod względem ich technicznej struktury, jak i nastrojowej treści: nie pominięto tu ani jednej kompozycji Chopina.

Jednem niedociągnięciem tej wyjątkowej książki jest może nienależycie wyświetlony problem historycznej roli, jaką Chopin w dziejach sztuki odegrał; jest to tem dziwniejsze, że słowa samego autora, patrzącego na Chopina nie jako na „epizod w rozwojowym łańcuchu muzyki“, ale jako na „symbol p o t ę ż n e g o p r z e w r o t u“ w jej dziejach, uprawniały mnie do przypuszczenia, że pogląd ten znajdzie przekonującą moc w pozytywnej argumentacji historycznych faktów. Poza tym jednak brakiem, książka A. Weissmanna nie daje żadnych powodów do innych zarzutów i wysoką miarą swej artystycznej wartości staje się jednym z „czynów“ w literaturze chopinowskiej ostatniej doby.

Dr Józef W. Reiss.

— **„Menestrel“** i **„Bard“**. Dwa tomy pieśni na czterogłosowy chór męski. Ułożyli: ks. dr Surzyński, Mieczysław Surzyński i Stefan Surzyński. Cena 1 rb. 50 kop. za tom. Nakład autorów.

Powyższe dwa zbiory, zawierające z górą 100 pieśni na chór męski, stanowią cenny nabytek dla naszej literatury chóralnej, zapomnianej przez współczesnych twórców polskich. Na całość zbiorków złożyły się prace trzech zaszczytnie znanych i cenionych muzyków polskich, braci Surzyńskich. Nazwisko autorów daje najlepsze świadectwo o wartości artystycznej „Barda“ i „Menestrela“.

— **„Akordy“**, tom III. 30 pieśni na trzy głosy żeńskie z towarzyszeniem fortepjanu. Ułożył W. Rzepko. Cena 1 rb. 50 kop. Nakład Gebethnera i Wolffa w Warszawie.

Na pracę W. Rzepki zwracamy uwagę kierowników polskich stowarzyszeń chóralnych. Znajdą oni w „Akordach“ doskonały wybór pieśni i melodji ludowych, umiejętnie opracowanych i nadających się do wykonania na jeden, dwa lub trzy głosy. Zbiór rozpoczyna archaiczna melodja „Bogarodzica“.

— **W. Rzepko.** 10 krakowiaków dla dzieci: do śpiewu lub na sam fortepjan.

— **Wł. Szczawiński**. Kartka z albumu i Mazurek. Op. 1.

Dwa bezpretensjonalne i melodyjne małe utwory fortepjanowe p. Szczawińskiego, pisane najprawdopodobniej podczas studjów, jak świadczy liczba „opusu“, są pierwszą nieśmiałą próbką kompozytorską i nie mogą być probierzem do wydania sądu o talencie twórczym autora. Łatwy układ „Kartki“ i „Mazurka“ uprzystępnią im drogę do repertuaru nauczycielskiego i zalecane mogą być jako osłoda i zachęta dla rozpoczynających naukę gry na fortepjanie.

KRONIKA.

= **Konkurs**. Petersburskie Towarzystwo muzyki kameralnej ogłasza nowy 25-ty z kolei konkurs na kwartet smyczkowy. Do konkursu mogą należeć tylko kompozytorowie poddani państwa rosyjskiego. Kwartet ma być napisany na dwoje skrzypiec, altówkę i wiolonczelę. Termin nadsyłania prac na zwykłych konkursowych warunkach (na utworze godło, a w kopertę, opatrzoną tym samym godłem, włożyć kartkę z nazwiskiem i adresem autora) upływa 1/14 listop. r. b. Wyniki konkursu ogłoszone będą przed d. 1 stycznia 1914 r. Prace konkursowe nadsyłać pod adresem Towarzystwa: Skład nut Jurgensona (Petersburg, Morska № 9), z dodaniem: na konkurs Towarzystwa muzyki kameralnej. Nagroda na najlepszy utwór przeznaczona jest w kwocie 500 rubli.

= W uzupełnieniu szczegółów bjograficznych profesora krakowskiego konserwatorjum, **Karola Skarżyńskiego** (patrz Nr. 8 z r. b.), podajemy dodatkowo następujące dane: K. Skarżyński kształcił się w muzyce w konserwatorjum warszawskiem i był uczniem Skwarkowskiego (zasady muzyki), Roguskiego (harmonja) i Noskowskiego (kontrapunkt i instrumentacja). Następnie udał się do Lipska i tam dopełnił wykształcenia muzycznego u Jadassohna i Reineckego, studjując pod ich kierunkiem harmonję (u Jadassohna) i kontrapunkt podwójny (u Jadassohna i Reineckego). Podczas studjów napisał kilkadziesiąt fug i kanonów, sonatę na fortepjan, temat z warjacjami na fortepjan, kwartet smyczkowy, polonez na orkiestrę i wiele innych, oraz szereg utworów na chór i na wiolonczelę z towarzyszeniem fortepjanu, z których część wyszła w druku p. t.: Serenada op. 2, Elegja op. 5, Polonez op. 8, Kołysanka op. 12, Scherzo Caprice op. 13. Wiele utworów w manuskrypcie. W grze fortepjanowej kształcił się u Tarczyńskiego w warsz. konserwatorjum i u Bewinga w Lipsku; w muzyce kameralnej u St. Barcewicza i u Hermana; w historji u Oskara Paula i Kretschmera, prof. uniwersytetu, w lipskiem konserwatorjum. Orkiestrową wreszcie praktykę odbył pod dyrekcją Nikischa i Sitta w Lipsku, u Noskowskiego i Wahrlicha (nadworn. dyrygenta w Petersburgu) i w. in.

= **P. Aleksander Wielhorski** ukończył Cesarskie konserwatorjum w Moskwie z tytułem „artysty wyzwolonego".

= **Mistrz Paderewski** w końcu października wybiera się w tournée artystyczne do Ameryki. Podróż ma trwać do końca kwietnia.

= **„Parsifal" w Zurichu.** Podczas kiedy w Niemczech toczą się spory, czy można poza Bayreuthem po upływie przepisanego przez Wagnera terminu grać „Parsifala" — teatr w Zurichu zdobył się na odwagę i przyznać mu ogólnie musiano, iż wielkiego dzieła genjalnego muzyka nie sprofanował, nie rozporządzając nadmiernie wielkimi środkami. Dzieło to do najdrobniejszych szczegółów wystawione było z największym pietyzmem, z zachowaniem wszelkiej tradycji. Przedstawienie trwało od 4-ej po poł. do 9 i pół w. Malarze berneńscy: Gamper i Isler zrobili dekoracje, unikając naturalistycznych obrazów, a dając natomiast symboliczne: uroczysty spokój panował nad jesiennym krajobrazem morskim, z lśniącem, złocistem dnem wody; uroczyście wzniosły się łuki w wysokiej sali zamku Grala, a wiosną uroczą tchnęły znów kwieciste krajobrazy łąk alpejskich. Posługiwano się także zasłonami, które zwolna rozchodząc się, odsłaniały piękne perspektywy krajobrazów. Chóry spisywały się doskonale. Trębacze tylko, oznajmiający każdy akt, w Bayreucie, na świeżem powietrzu zupełnie inne wywołują wrażenie, niż na foyer teatralnem. W usadowieniu orkiestry starano się również skopjować wzór, co wypadło akustycznie zupełnie dobrze, ale jednak nie mogło oddać fascynującego wrażenia wydobywających się z głębi tonów orkiestry wagnerowskiego arcydzieła. Wykonanie zato pod względem wokalnym nie pozostawiało nic do życzenia.

= **Hellerau.** Tegoroczna uroczystość szkolna w Instytucie gimnastyki rytmicznej Dalcroze'a w Hellerau odbędzie się 18 i 19 czerwca. W drugim dniu wykonany będzie w całości „Orfeusz" Glucka.

= **Marcelina Sembrich-Kochańska** nabyła willę „Monticello" w Nicei i tam osiąść ma na stałe. Według słów prasy zagranicznej, Kochańska ma zamiar kształcić w śpiewie kilka muzycznie i głosowo uzdolnionych uczennic.

= **Paryż.** Stolica Francji posiadła czwarty teatr operowy. Do dwuch państwowych teatrów: Wielkiej opery i Opery komicznej, oraz subwencjonowanego przez miasto teatru „Théâtre de la Gaieté lyrique", przybył Paryżowi wspaniały gmach teatralny, wybudowany przez najgłówniejszego impresarja Francji, Astruc'a. Nową świątynię sztuki wzniesiono w najpiękniejszej okolicy miasta, na Polach Elizejskich. Kierownikiem artystycznym teatru p. Astruc'a jest Van Dyck. Przedstawieniami inauguracyjnemi, które wypełniły „Benvenuto Cellini" i „Freischütz", dyrygował Feliks Weingartner.

= **Józio Chejfec**, fenomenalny wirtuoz-dziecko, pokazywany jest obecnie prawie we wszystkich miastach zagranicą. Talent młodziutkiego skrzypka wyzyskiwany jest bez najmniejszej uwagi na siły fizyczne dziecka; tak np. w ciągu listopada i grudnia ub. roku grał Chejfec kilkadziesiąt razy w Berlinie, Hamburgu, Pradze i innych miastach zagranicznych.

= **Orkiestra Lamoureux'a**, na czele której stoi Kamil Chevillard, zamierza wyjechać z szeregiem koncertów do Niemiec, mianowicie do Monachjum, Frankfurtu, Berlina i Lipska.

= **Nowe trio** utworzyli Eugenjusz d'Albert, Bronisław Huberman i H. Becker.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (arty-tka śpiewaczka estradowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Mokotowska 57—1.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

B eżyn a Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena. Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239 42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, prof. Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Wclska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Szwarc Natalja, Chłodna 30.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Chodak Bronisław. prof. Koszykowa 42. Telefon 280-98.
Dłutowski Wojciech, Wierzbowa 9.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Oziemiński Józef. Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^{1}/_{2}$—$3^{1}/_{2}$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof. Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek Ś. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

„PRZEGLĄD MUZYCZNY" wychodzi 1 i 15 każdego miesiąca.



WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: 3 rb. 60 kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp., Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 239-50.**

